

한국 전통음악에서 채보와 기보, 인식과 그 한계

김해숙*

〈차 례〉

1. 머리글
2. 안확과 이왕직 아악부의 악보
3. 정남희 안기옥 가야금 교측본
4. 국립국악원 악보
5. 이재숙 채보 가야금 산조 악보
6. 바람리

[국문초록]

본 글에서는 전통음악에서 채보와 기보, 인식과 그 한계를 짚어봄으로써, 그것으로 인식의 지평을 넓히고자 하였다. 1950년 이후 남한과 북한에서 역보, 채보 발간되었던 악보 중 안확과 이왕직 아악부의 기보, 종묘제례악 악보, 국립국악원 발행의 산조 악보, 북한의 정남희·안기옥 가야금 교측본, 김윤덕의 산조가야금 기보체제, 이재숙의 산조악보 등을 주요 연구대상으로 삼았다.

정간기보에서 오선기보로의 전환과정에서 안확과 이왕직아악부의 기보체제인 플랫 하나 조와 2분박 형태의 리듬표는 궁중음악의 오선기보체제 확립에 큰 영향을 준다. 그런데 그것은 음악의 구조가 다른 장르에도 하나의 틀로 적용됨으로써 음악의 실제구조를 드러내지 못한 악보로 나타나고 있다. 반면 1958년 북한의 교측본에서는 실음과 기보음, 전통음악의 음체계에 대한 정확한 이해가 드러나 있어서 남한의 여러 결과와 비교되었다.

구전음악이 악보화되는 과정이란 기보체계의 단순한 전환이 아니라 그 음악의 구조에 대한 온전한 이해가 동반되어야 하며, 그것이 전통음악의 올바른 전승에 도움을 줄 것으로 본다.

[주제어] 안확, 황종악, 정남희·안기옥 가야금 교측본, 계명창, 시경새적인 음

1. 머리글

잔 안려져 있듯이 우리는 조선전기에 해당하는 궁중음악을 기록한 고악보들을 많이 가지고 있고, 그 기록전통은 조선후기까지 이어진다.¹⁾ 이 악보들은 문자, 약자, 숫자 그리고 연주법을 나타내는 합자, 악기구름 등을 기보수단으로 하여 음원을 기록하는 방법으로 삼았다. 그간 학계에서 위 가락질(고악보)을 근간으로 한 음악 연구도 많이 이루어져 온 것이 사실인데,²⁾ 그 연구의 활용성이나 목적에 대해서 꼼꼼히 짚어 본 기회를 많이 가진 것 같지는 않다.

고악보가 악보로서 제대로 기능을 하려면 그것을 통해서 당시의 음악을 재현해 낼 수 있어야 할 것이고, 또 그 기록방법은 시공의 제한을 떠나서 보편적으로 이해될 수 있어야 할 터이다. 오늘날 우리는 기보수단으로 정간 악보를 쓰기도 하지만 서양오선악보도 많이 쓴다. 그러나 어떠한 기보수단을 동원하더라도 녹음된 음원만큼 재현에 도움을 줄 수 있는 최상의 방법은 없을 터이다. 이 맞은 다시 말하면 악속문자의 일종인 악보가 갖는 기록의 한계를 인식해야 함을 말한다. 문자의 기록(악보) 자체가 곧 음악은 아닌 것이며, 그것은 두말할 나위 없이 연주와 해석을 거쳐야 하는 과정이 필수적으로 뒤따르기 때문이다.

그럼에도 불구하고 채보와 기보에 관한 글을 쓰는 이유는 고악보를 중심으로 한 기보수단이 있었음에도 한국 전통음악의 전승과정에서 신체의 음악전통은 구전에 의한 전승이 더 실존적이었음을 부정할 수 없고, 특히 민간음악에서 기보수단으로 구름이나 숫자, 줄의 이름 등을 동원하였어도 그것이 음악의 재현도구로서의 역할을 해오지 못했던 한계도 안고 있기 때문이다. 궁중음악이나 민간음악의 전승과정에서 그 한계는 그리 큰 차이가 있었을 것으로 생각되지 않는다.

또 중국문화권에서 서양문화권으로 선회하면서 정간악보보다는 오선악보로 오늘

* 한국종합예술학교 전통예술원

1) 이동복, 「한국고악보연구」(서울: 민속원, 2009), 11~13, 189쪽, 130여종의 고악보가 원전하는 것으로 알려져 있다.

2) 위의 책, 373~379쪽에 고악보를 대상으로 한 연구결과가 일부 정리되어 있다.

날 더 많은 소동을 하고 있지만, 여기에 또 다른 왜곡의 과정이 계속되고 있음이 비판의 대상이 되기도 했다.³⁾ 아마도 이러한 주제가 선정된 배경도 그 한계에 대한 인식에서부터 출발되었으리라 짐작된다.

본 글에서는 악보 또는 기보수단이 음악의 신체가 아닌 모편적 약속체제임을 염두에 두고 오선으로 기보된 몇몇 악보의 실패를 통해서 채보와 기보, 인식과 그 한계를 짚어 보는 것으로 본 글을 진행시키고자 한다.

여기서는 안확과 이왕직 아악부의 관련 악보 일부, 정남희·한기옥 교본, 김윤덕, 이재숙 채보 악보 등을 텍스트로 참고자 한다.

2. 안확과 이왕직 아악부의 악보

안확(1886~1946)이 역보한 오선악보를 살펴보는 이유는 그가 우리 음악사에서 차지하는 선두 적 역할 때문이다. 안확은 우리음악 역사상 최초로 동서적 국악사를 쓴 사람임에도 불구하고 그간 그의 공적은 과소평가되어왔다고 해도 과언이 아니다.⁴⁾

그는 우리음악의 음정을 서양음악 음 체계로 나타내고자 했고 궁중음악을 오선악보로 역보하기도 했다. 그가 조선이라는 잡지에 기고한 글 중에는 오선보로 역보한 문묘제례악 영신, 여민락, 황종악(오늘날 취타)의 악보가 보인다.⁵⁾

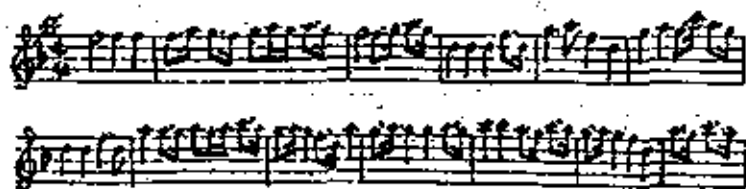
3) 채보와 관련해서 가장 큰 비판의 목소리를 가졌던 사람은 작곡가 백태웅이다. 그는 많은 판소리를 채보함으로써 한국 전통음악의 선율구조 체계를 정리했고 「한국 전통음악의 선율구조」(대왕문화사, 1982), 그가 정리한 음계구조는 명칭에 있어서 이견이 있으나, 그 구조는 궁중음악의 채보에 폭넓게 활용된다.

4) 그의 삶과 학문에 관한 연구는 1981년부터 본격적으로 이루어졌고, 음악과 관련해서는 장시훈(1988), 권오성(1990), 송영국(1994) 등의 연구결과가 있다. 본 글에서는 기존 연구결과가 한 권으로 묶여 있는 「자산 안확 전통예술관련 자료집」(한국예술종합학교 전통예술원, 한국예술학파, 2003)의 내용을 참고하였다. 기존 연구결과는 송영국, 「안확의 국악이론연구-조선음악의 연구들 중심으로」(중앙대학교대학원 석사학위논문, 1994, 2)에 다루어져 있다.

그 중 취타를 예로 살펴보면, 취타는 4분의 4박자에 조기호는 플랫 하나 조로 기보되어 있다. <예보 1 참조>

<예보 1>

創譯作 皇風樂 其六 (호의 行進曲)



대부분 위음의 오늘날 취타 장간악보는 12박 1행(한 장단)에 그려져 있고 3분할 되는 정간리듬이 많이 나타난다. <예보 2 참조>

이를 오선악보로 바꾸다면 3분박 리듬을 기보단위(1-12)로 쓰거나, 2분박 리듬으로 기보한다면 3연음부름 써서(1-12) 기보하게 될 것이다. 안학이 역보한 취타는 플랫 하나 조로 기보되어 있어서 취타의 첫 음 f는 “도”로 계명창되므로 조기호는 음 구조에 맞게 선택되어 있다.

5) 「천년 전의 조선음악」(조선 147호, 1930, 1)에는 봉황음(취타)의 오선악보가 역보되어 있고, 「조선 아악곡 해제」(조선180호, 1930, 5)에는 문묘제례악 일선, 어민악의 오선악보가 있다. 또 「조선음악사」(조선, 170-171호, 1931, 12-1932, 1)에는 본안이 취타를 오선악보로 바꾸어 조선이라는 잡지에 실었다는 내용이 언급되어 있다.

로의 기보라는 점이 주목되는데, 이는 안학의 예와도 같고 이 들은 그 뒤에 국립국악원에서 발행된 여러 악보에 전형이 됨을 알 수 있다.

종묘제례악 악보들 예로 들면 이것은 1973년,⁸⁾ 1981년,⁹⁾ 2006년¹⁰⁾ 여러 차례 발간된다.

2006년 악보와 그 이전의 악보에서 주목되는 점은 리듬의 기보에서 2분박과 3분박 리듬단위, 그리고 쏜기호에 대한 인식이다. <예보 3 참조>

<예보 3-1> 보태평, 1981년 악보

회 문 (熙文)
Heimen

♩ = 50 장강하게

(Soprano) 세 이 - - - 7 예 - 아 - - 우 - - 예 - - - -
 (Tongso) 세 이 - - - - 이 - 오 - L 모 - - 예 - - - -
 (Tongso) 세 이 - - - - 이 - 오 - L 모 - - 예 - - - -
 (Tongso) 세 이 - - - - 이 - 오 - L 모 - - 예 - - - -

6) 알하대장 백수용(1833~1930), 일본인 아시카와(石泉義一) 이가라시(오실風徳 三郎), 이종태(李鍾泰), 그리고 아악부의 소장악사들이 아악부의 재보사업에 담당한 것으로 알려져 있다. 『이왕직 아악부와 음악인들』(서울: 국립국악원, 1991, 3), 윤명원의 글 122~124쪽, 송해진의 글 139~141쪽에 정리되어 있다.

7) 백수용의 여민락(송평만서가곡) 재보악보에는 쏜기호를 쓰지 않았다. 윤명원, 위의 책, 123쪽.

8) 김기수 편저, 『보태평 정대업』, 『한국음악』 제11집(서울: 국립국악원, 1973).

9) 김기수 편저, 『한국음악』 제2집(전통음악연구회, 1981).

10) 김혜원 채보, 백대웅 감수, 『종묘제례악』, 『한국음악』 제36집(서울: 국립국악원, 2006).

〈예보 3-2〉 노태평, 2006년 악보

5 1. 4 27

세 다마기 세 사 - 옥 옥 -

〈예보 3-3〉 장대원, 1981년 악보

소 무 (昭武)
Sonmu

♩ = 50

세, 귀 - 리 마 - 리 - - - - - 조 - 리 - - - - - 세 - - - - -

〈예보 3-4〉 정대업, 2006년 악보

6) 2/3 10 소무(昭武)

현악
현악
현악
현악

한 개 새 다 내 일 새 - - 서 명

2006년 이전의 악보는 안화이후¹¹⁾ 이왕직 아악부에서 한국 전통음악을 오선악보로 바꾸기 시작하던 초창기에 플랫 하나 조에 2분박 리듬기보로의 전례를 따라 채보한 결과로 종묘제례악에서 3분박 리듬단위의 기보를 쓰고 있지 않다. 그런데 2006년 악보는 고악보의 기록에 의존한 것이 아니라 오늘날 연주를 새로 녹음하고 그것을 채보하고 있음을 발간사에 밝히고 있다. 조기호는 그 이전 것과 같게 썼지만, 리듬기보에서는 3분박 리듬단위로 바뀌어 있다. 종묘제례악의 음악자체가 갑자기 2분박에서 3분박 리듬으로 바뀌지는 않았을 것이므로, 채보자가 리듬단위를 어떻게 인식했는가가 채보의 결과일 터이다. 중요한 것은 채보자가 인식하고 있는 음악의 구조와 이해정도가 구전 전승의 음악 정리 결과에 큰 차이를 가져오게 되는 점이다.¹²⁾

11) 오선악보로의 역보에서 안화과 이왕직 아악부 중 어느 쪽이 더 먼저일 것인가에 대한 연대가 명확히 드러나 있지는 않다. 그러나 안화가 우리 음악에 대한 관심을 가지고 1922년부터 글을 발표하기 시작해 1926년 4월에 이왕직 아악부 축막을 맡게 되므로, 1928년에 아악곡 재보를 시작한 백우룡보다 시가창 조금 더 먼저일 것으로 본다.

12) 국립국악원을 통해서 집단으로 전승되는 음악의 구조가 어느 날 갑자기 다른 음악처럼 허쿠아침이 바뀔 리는 없기 때문에 채보 또는 역보한 악보에 채보자가 인식하고 있는 음악의 구조가 드러나게 된다.

한편 초기조 면에서 보면 위 악보들은 보태평의 구성음 '황태중임남'(솔라도레미)에서 황중 C음을 계명 '솔'이 되도록 하여 플랫 하나 조, 그리고 정대업의 구성음 '황협중임무'(다도레미솔)에서 황중 C음은 계명으로 '라'음이 되므로 플랫 새 개 조의 음구조로 채보되어 있어서 초기조의 표시에서 무리가 없는 것 같다. 그런데 이 구조는 여타의 궁중음악이나 또는 산조 등 음 구조나 본청이 다른 음악에도 그대로 적용된 것에서 문제가 생긴다.

수제천의 경우를 예로 들어보면 다음과 같다.¹³⁾ <예보 4 참조>

<예보 4-1>

수 제 천
Sujech'on

The musical score for 'Sujech'on' is presented with seven staves. From top to bottom, the instruments are: Seung (笙), Tongsu (洞箫), Piri (篳篥), Changgo (杖鼓), Chogak (卓鼓), Haegeum (海鼓), and Aegum (腰鼓). The score begins with a first measure marked with a '1' in a box. The tempo is indicated as J. = 30. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and note values, representing the traditional Korean musical notation system.

13) 산조의 예는 뒤에서 언급한다.

(예보 4-2)

수 제 천

국립국악원 연주
예대용 채보

24 아주 느리게

대금 (소금)
저리
아성
장고

기척 흥 기척 흥

국립국악원 수제천의 악보¹⁴⁾(예보 4-1)에 첫 시작음 남겨 c음은 조기호대로 읽으면 '바-라-사-라'로 계명창 된다. 그 아래 수제천 악보¹⁵⁾(예보 4-2)를 보면 수제천 첫 가락은 '라-레-미-라'로 계명창 된다.

두 기보가 음정관계가 다른 것은 아니나 삼분손익법의 차례에서 앞에 나오는 다섯 음에 '파'나 '시'음을 쓰지 않은 음 구조를 우리 음악의 음 구조 틀로 받아들이면, 어떻게 계명창해야 할까에 대한 고민과 함께 조기호가 선택되어 채보과정으로 이어지게 될 터이며, 이들은 구전전승의 음악채보에서 그 구조를 드러내는 매우 중요한 약속체계가 된다.¹⁶⁾ 또 굳이 삼분손익법의 원리를 적용하지 않더라도 귀 혼련이 되어 있는 경우, 그 계명창은 자연스럽게 적용된다. 이처럼 안확을 비롯하여 이 왕직 아악부의 초창기 채보 및 역보의 기보방식은 7-80년이 지나도록 국립국악원에서 발행된 여러 악보에 두루 영향을 주게 된다.

14) 김기수 편저, 『한국음악』 제3집(전통음악연구회, 1981)(판권소유: 국립국악원).

15) 박대웅, 『한국전통음악분석론』(도서출판: 어울림, 2003, 3), 23쪽.

16) 어느 채보악보가 맞고 틀리는가를 밝히는데 본 논문의 목적이 있는 것이 아니므로, 독자들은 두 악보를 놓고 계명음 불리보았으면 한다. 교정도음(절대음)으로 선율의 구조를 파악하고자 하는 사람들은 경우에 따라서 계명창을 무시하거나 계명창에 덜 익숙하기도 하다. 그러나 시대마다 또는 개인에 따라서 기본음의 높이가 때마다 달라지기도 했던 우리음악의 이어나 연주전통에서 교정도음(절대음)이 절대적 가치를 부여할 수 있을 것인지는 심사숙고 해보아야 할 터이다.

3. 정남희 안기옥 가야금 교측본¹⁷⁾

본 글에서 이 악보를 예로 드는 이유는 두 사람은 가야금 산조의 뛰어난 명인이고, 또 이 교측본이 1958년에 출판된 것이어서 남한에서 나온 어떤 산조 채보악보나 교측본보다도 년대가 앞서 있기 때문이다. 정남희(1905~1984)나 안기옥(1894~1974)은 북한에서 인민배우, 공훈배우로 지정되기도 했었는데, 이러한 이력이 아니더라도 고음반에 남긴 연주를 들어보면 그들이 뛰어난 연주가임을 쉽게 확인할 수 있다.

북한은 1950년대 말에 악기 개량을 시작하면서 서양음악의 화성적 수용이나 현대적 변용에 있어서 남한보다 앞서 있었고, 추구하는 음악의 방향도 남한과는 달랐다.¹⁸⁾

“구전의 방법을 터는 권고하고 싶지 않았다”거나, “극히 보편적인 방법으로써 쉽게 보급시키며”, “구전을 피하고저 초보적인 악전지식(악보읽기)도 겸하여 게재”한다는 본 교측본 머리말 내용을 보면, 남한보다 훨씬 앞서서 조직적인 훈련 방법도 도입한 것으로 보인다.

본 글에서 궁금한 점은 구전 전승의 방법에 의해 성장한 두 명인이 오선기보를 어떻게 이해하고 있었을까 하는 점이다. 그것은 동시대를 살았던 남한 산조 명인들과 대비되기 때문이다.¹⁹⁾

본 교측본을 보면, 본론의 내용에 들어가기에 앞서 13줄 가야금의 음구조가 설명되어 있다. 여기서 공저자가 오선악보를 어떻게 이해하고 있는지를 읽어낼 수 있다.²⁰⁾〈예보 5 참조〉

17) 정남희·안기옥 공저, 『가야금 교측본』(조선음악출판사, 1958, 9).

18) 『산조와 한국음악』(서울: 한국산조학회, 2004, 8), 17쪽.

19) 오선악보의 필요성을 일찍이 인식한 지영화나 상금린, 김윤덕 명인 등이 있기도 하였지만, 한편으로 일부 산조명인들은 오선악보에 대한 거부감이 심했었고, 아직까지도 일부에서는 교육이나 훈련에 오선 악보 도입을 기피하는 태도가 여전하다.

20) 혹 이 책이 정남희, 안기옥이 직접 지은 것이 아니고 그들의 이름만 빌려 쓴 것은 아닐까 하는 질문을 스스로 던져 보기도 했다. 그렇다 하더라도 1958년 무렵 남한과는 다른 공간에서 오선 기보를 이해하고 있는 정도가 궁금했기 때문에 이 책은 우리 음악계에 매우 중요한 시사를 한다고 할 수 있다. 그리고 북한의 산조가야금이 13줄인 것, 또 교측본의 틀을 어떻게 구성하고 있는가는 본 글에서 주요한 관심사가 아니다.

〈예보 5〉



〈예보 5〉를 보면 가야금의 구음은 남한과 다르게 쓰고 있지 않다. 주목되는 점은 1958년 무렵에 이미 가야금의 조율구조를 '솔라도레미'의 음구조로 파악하고 있는 점과 실음과 기보상의 음을 별도로 명시하고 있는 점이다. 남한에서 산조가야금의 실음에 대해서 인식하고 있는 악보는 1970년대 이후에나 나온다.²¹⁾ 북한 13줄 가야금에서 도음(정줄 c, 기보음)은 실음을 A음으로 잡고 있는데, 그것은 아마도 서양음악과의 연주를 고려한 이유일 것으로 보이며,²²⁾ c음(산조본청, 정줄)으로 잡고 있는 남한의 경우와는 다르다.

13줄 가야금의 조율구조를 '솔라도레미'로 파악하고 이 체계로 기보함으로써 기보상 산조가야금의 본청(정줄)은 C음이 된다. 이는 악기의 조율구조와 기보음이 같고, 결국 기보는 C조로 하게 되어 기보체계가 쉬워지는 이점이 있을뿐더러 산조의 본청을 다르게 인식하지 않아도 되는 편리성도 생긴다.

한편 남한에서는 정남희의 제자로 알려져 있는 김윤덕(1918~1987) 명인이 산조

21) 이재숙, 『가야금산조』(서울: 한국국악학회, 1971).

22) 북한 악기개량의 조점은 전조와 서양악기와의 연주에 맞춰져 있다. 주 18) 참조.

의 채보에 오선악보를 먼저 쓰기 시작한 것으로 알고 있다. 본 글에서는 김윤덕 편곡으로 되어 있는 영산회상 악보를 통해서 12줄 산조가야금과 오선악보 기보체제가 이 당시에 어떻게 인식되었는지를 살펴보고자 한다. <예보 6 참조>

<예보 6>

영산회상이 담긴 김윤덕 편곡의 오선악보²³⁾를 보면 ‘황태중임무’ 등이 곧바로 ‘n e g a c’음으로 기보되어 있다. 아무런 부가 설명이 없는 이 기보는 여러 가지 오해를 주게 된다.

첫째로 12줄 산조가야금의 조율구조는 ‘솔라도레미’가 아닌 ‘레미솔라시’가 되

23) 김윤덕 편곡, 가야금 풍류보(한국국악예술학교 교재)영산회상 악보가 오선악보로 그려져 있다. 정확한 출판년도를 파악하지 못했으나, 김윤덕이 1964년부터 이 학교의 교사로 재직했고 김장숙이 위은 책(김윤덕류 가야금산조와 황태중류, 2001, 학민사)에는 김윤덕이 1968년 가야금산조 보유자 지정받고 풍류와 산조 등을 악보로 옮겼다고 적고 있어서 위와 같은 기보로의 정리는 이 무렵 전후로 짐작된다.

고,²⁴⁾ 황중을 e^b 음이 아닌 d 음으로 기보함으로써²⁵⁾ 그것은 음명이 아닌 계명으로 이해되는 결과를 가져온다. 실제로 관현악단에서 연주자들이 “ d 황”이나 “ g 황”이나 등으로 지칭하기도 한다.

두 번째는 본청의 음높이에 대한 고려가 되어 있지 않다. 장르에 따라 본청의 음높이는 다르므로, 풍류 가야금으로 영산회상을 연주할 때 중려는 a^b 음에, 산조가야금으로 산조를 연주할 때 본청은 c , 민요를 할 때는 e^b 음으로 통상 맞춘다.

황태중임남이 ‘솔라도레미’가 아닌 ‘레미솔라시’가 된 것, 동시에 산조 가야금의 조율구조가 ‘레미솔라시’가 된 것, 본청의 음높이가 고려되지 않은 것, 기보음과 실음에 대한 고려를 하지 않은 것 등은 실음과 기보음을 분명히 명시한 1958년에 나온 북한의 교본과 대조된다. 김윤덕의 기보체재를 산조 본청²⁶⁾에 격용하게 되면 그것은 실음보다 완전 5도 위의 악보로 기보하게 되는 결과를 가져온다. 오늘날 산조 채보 악보의 효시가 이 등에서 비롯된 것으로 알고 있다.

가야금 연주자들이 산조가야금의 조율구조를 ‘레미솔라시’로 알고 있다든지 혹은 아리랑을 연주하면서도 그것의 계명을 가야금 조율 음을 따라 ‘레미솔라시’로 노래하면서도 무엇이 잘못되었는지 인지하지 못하는 교육이 지금도 한편에서 반복되고 있는 것을 보면, 역사적 과정이나 제대로 된 이해를 수반한 선구자적 역할이 무엇보다 중요함을 새삼 깨닫게 된다.

앞서 지적한 2분박이나 3분박 리듬의 인식 외에도 남한의 악보에서 구조상 오해를 주는 구조는 특히 조기호 문제이다. 북한의 교본에서도 꼭마다 원인이 조기호를 쓰고 있지는 않으며, 잘 이해되지 않는 구조도 나타난다. 다음 〈예보 7〉에서 팔호안의 플랫기호는 어떤 의미인지 모르겠다.

24) 8저음을 개방현(남려)으로 바꾸면

25) 황중, 중려, 임중, 부역 등 주요 음에 모두 플랫을 붙이게 되므로 편리함을 위해 반음씩 내려 기보하게 되었다고 한다.

26) 개인마다 차이가 있지만 c 음으로 잡는다.

〈예보 7〉



또 다음 〈예보 8〉을 보면 북한에서 “타령”은 남한과 음구조가 다르게 인식되어 있음을 알 수 있다. 남한의 타령처럼 연주하려면 〈예보 8〉의 6음이 1음으로 반음 올려져서 ‘레미솔라도’의 음구조로 바뀌어야 하고 그러면 조기호는 플랫 하나로 그려지게 된다. 그런데 이 교칙본에서는 타령이 ‘솔라도레미’의 음구조로 읽히게 되어 있다.²⁷⁾ 〈예보 8 참조〉

〈예보 8〉



27) 정남희·한기옥 공저, 『가야금 교육본』(조선음악출판사, 1998. 9), 43-44쪽.

이는 반음의 차이로 솔음계와 레음계로 음구조를 달리하게 되는 예이다. 김석과 연주서 양청도드리 는 가야금 8채 줄을 높여서 연주함으로써 레 음계로 바꾸어 연주하는데, 이는 국립국악원 전승의 양 청도드리와 차이가 있다.

그러나 또 정남희 곡에서는 줄랫 3개를 붙여서 C본창 계면 길의 음구조로 읽혀지도록 하고 있다.²⁸⁾ <예보 9 참조>

이 예를 보면 교칙본의 저자가 음 구조를 모르거나 조기호를 인식하지 않아서 쓰지 않고 있는 것은 아닌 듯하다.

<예보 9>



4. 국립국악원 악보

한편 『한국음악』 제3집 「산조」 악보²⁹⁾는 『한국음악』 제4집³⁰⁾에서 그대로 반복되며, 여기에는 박상근류 가야금 산조가 정리되어 있다. 전양조는 4분의 3박자에 플랫 하나 조로 기보되어 있다. 왜 산조악보를 줄랫 하나로 채보하였는지 그 과정을 잘 알지 못하지만, 그것은 아마도 앞서 언급한 안확이나 이왕직 아악부 오선채보의 기보 틀 영향 때문일 것이다.

28) 위의 책, 72쪽.

29) 원보 최충용 외, 「산조」, 『한국음악』 제3집(국립국악원, 1969. 7), 9-22쪽.

30) 원보 김기수, 『한국음악』 제4집(전통음악연구회, 1981)(판권소유: 국립국악원).

본 악보에서 산조가야금 4째 줄(당)은 F음에 그려져 있고 본 악보로 보면 그것은 '도'로 계명창 된다. 종묘제례악 보태평에서 F음이 '도'로 계명창 되는 것은 맞다. 그러나 본 악보에서 F음은 선율구조로 보아 '솔'로 계명창 되어야 하고, 그러려면 조기호는 플랫 2개가 필요하고, 첫 음 G(창 줄)는 '라'로 계명창 된다. (예보 10 참조)

(예보 10)



본 악보에 쓰고 있는 플랫 하나는 종묘제례악을 따라 조기로로 사용되었으나, 건국 산조의 음구조가 제대로 반영되지 않은 계명창으로 나타나게 된다.

1969년 첫 번째 작업에 이어 위 악보는 바뀌지 않고 1981년에 그대로 다시 발간 되는데, 그것은 이때까지도 산조의 음 구조에 대한 고민을 가지지 않았음을 보여준다. 1958년 북한 교칙본 중 정남회 옛모리에 조기호가 제대로 붙어 있는 것과는 대조된다. (예보 9 참조)

김윤덕의 악보에서 산조가야금 4째 줄을 D음으로 기보함으로써 건국 산조본청과는 완전5도의 차이가 나게 되는 기보 악보를 오늘날 쓰고 있는데,³¹⁾ 만약 위 기보로 줄

31) 가야금 연주자들은 산조채보의 기보방식이 3-40년 이상 실용과는 동떨어져게 굳어져 관습이 된 과정을 이해 할 필요가 있다. 이러한 관습에서 산조가야금은 어느 듯 이조 아기가 되어 있고, 오히려 실음 채보의 악보에 낯설고, 다른 악기와의 연주에서는 실음을 찾아야 하는 번거로움을 가지게 되었고, 한편으로 이 과정을 잘 알지 못하는 작곡자들은 가야금만 실용과는 다른 이중구조로 작곡해 주어야

어지게 되었다면 산조본청과는 단 7도의 차이가 나는 기보방식을 쓰게 되는 결과를 가져왔을 것이다.

또 위 악보에서 전양조, 중모리는 4분의 3박자, 굿거리, 중중모리, 지진모리, 휘모리는 8분의 6박자, 단모리는 4분의 2박자로 기보되어 있다. 한편 동일한 악보에 김기수 채보의 심상진 가락도 실려 있다. 여기서는 전양조가 8분의 18, 중모리는 4분의 6, 중중모리는 8분의 12, 휘모리는 4분의 4로 채보되어 있다. 동일한 악보에서 연이어 나타나는 채보악보에 채보자가 다른 이유로 박자기호가 통일되지 않은 점, 또 해설에 “중모리는 중간속도 3박이 넷 모인 12박 한 장단”이라고 했으면서도 박자기호는 4분의 6박으로 나타나는 점 등은 오늘날 사고로 잘 이해되지 않는다. 한편 “자진모리는 3분박이나 2분박의 식급한 4박으로 한 장단을 삼고 있다”는 해설의 언급에서는 종묘제례악의 채보에서는 드러나지 않았던 2분박이나 3분박 리듬에 대한 분명한 인식이 드러나 있다.

5. 이제숙 채보 가야금 산조 악보

대학에 국악교육이 시작된 이후 구정 음악이 채보되기 시작해 가야금산조의 채보에 있어서 선구자적 역할을 한 사람이 바로 이제숙일 것이다. 1971년에 『가야금 산조 다섯 바탕』이 채보 출판되었고, 거기에 「정남희계 가야금 산조」(김윤덕 전수) 한 바탕을 더해 2008년 『가야금산조 여섯바탕전집』으로 출간되었다.³²⁾

본 악보에는 일러두기에 자세한 안내 글이 붙어 있다.

산조 본청의 실음 기보들 위해서 가운유자리표를 쓰고 있다. 따라서 산조가야금 정준(제 6현)은 c음으로 읽게 되어 있다. 오선보의 음정이 평균율과 같지 않음이 강

악 하는 빈거보음도 생기게 되었다.

32) 이제숙 편저, 『가야금산조 여섯바탕 전집』: 간죽파·최옥산·성금연·강대홍·김병호·장남희, (서울: 은하출판사, 2008).

조되어 있고, “장2도 음정은 4분의 3정도의 음정”이라고 되어 있다. 또 “악보에 표시된 조는 정리된 선법이 아니고 구전된 조명”임을 밝히고 있으며 “이조되는 부분의 조기호를 첨가하는 것은 엄밀성에 있어서 다소 문제가 있어서 생략하였다”고 적고 있다. “채보할 때도 선법은 고려하지 않고 소리 나는 대로 적은 것”이라고 하였으며, “계면조에서 E^b 음은 E와 F^b의 중간음, B^b 역시 B^b보다 높고 B보다 낮은 음을 나타내야 한다”고 써 있다.

위 일러두기의 내용을 곰곰이 생각해보면 채보자는 어떠한 태도이어야 할까에 대한 고민이 생긴다. 채보는 소리의 단순한 옮김이 아니다. 채보와 동시에 그 음악의 구조에 대한 이해가 수반될 것이고 그 구조를 가장 잘 드러내기 위한 기보장치가 필요하게 될 것이다. 또 그 기보장치는 시공의 제한을 떠나서 보편적으로 이해되는 체계가 뒤따라야 할 것이다. 많은 고악보들이 악보로서 제대로 기능을 하지 못했던 이유, 많은 채보작업이 몇 십년동안 국가기관에서 지속되었음에도 이런 글을 지금 쓰고 있는 이유 등, 거기에는 음악의 구조 파악에 대한 근본적인 한계가 있었지만, 보편적 기보 장치라면 부족에도 원인이 있다.

위 일러두기의 내용은 실음, 미분음, 조기호와 선법에 관한 내용으로 요약된다.

1958년 북한 교리본에 이미 기보음과 실음을 별도로 기보하고 있음을 살펴보았지만, 그 뒤에 나온 국립국악원 악보나 김윤덕의 악보에서는 이에 대한 인식을 확인할 수 없었다. 그러나 위 악보에서는 채보에 앞서 실음이 고려되어 있다. 그런데 가야금 채보 악보를 이용하는 실제 연주자 대부분은 C클랩 보표 보다는 높은음자리 보표에 더 익숙해 있는 것이 사실이어서 C클랩 보표가 실음을 나타내주고 있지만 실용성이나 보편성면에서 비효율적이라는 생각이다.³³⁾ (예보 11 참조)

33) 본인도 이 채보 악보로 가야금산조곡 배웠지만, 보표대로 그것의 계명을 읽어 가면서 공부하지 않아서인지 산조의 음 구조를 알게 되기까지 많은 시간이 걸렸다. 이것은 학술적 발언과는 거리가 있고 개인의 성향에 따른 문제이고 실용성과 관련된 문제이다.

〈예보 11〉

진양조

세 경 청 봉 시 작 이 이 작 실 청 청 지

만 들 음 내 랑 농 맥 기 이 이 이 작 실 청 세 이 이 이 작 실 지

고 시 풍 음 공 맥 이 풍 세 연 풍 시 실 최 다 이 일

지 아 세 경 세 세 경 사 이 양 몇 지 어 청 봉 시 작 이 이 작 실 청 맥 이

두 번째 분제는 음정부분이다. 반음보다 더 좁은 음정 혹은 조금 넓은 음정, 그것을 수치로 4분의 1, 혹은 4분의 3이라고 나타낼 수 있을 것인가?

흔히 명인들이 성음이라고 표현하는 말에는 미세한 음정도 포함되어 있다는 생각이 든다. 그것은 간혹 '조'라는 말로 뭉뚱그려 표현되기도 하는데, 연주자에게 미세한 음정은 기계적 인 수치가 아니라 어느 의미에서는 감성적이라는 생각이 돌며, 특별한 표현을 위한 장치이다. 평조를 표현할 때 장 2도 음정사이가 좁게 조율되어 연주과정에서 퇴성이나 시김새 음으로 표현된다든지, 계면조에서 농현으로 인해 필요 이상으로 음정이 높게 표현되는 경우 등이다.³⁴⁾

전통음악 산조의 기보에서 미분음적 표현을 위한 기보 상의 고민이 정말 필요한 것인지, 기보로 그것이 해결될 수 있을 것인지 생각해볼 필요가 있다. 과연 산조 명인들의 연주본방이 미분음을 표현하기 위한 것인지, 명인들이 그들의 몸속에 산조의 음정을 4분의 1, 4분의 3 등으로 쪼개어 인식하고 있었는지, 언제든지 그 음정으로

34) 음 감각이 예민한 사람은 필요이상의 높은 음으로 연주하지 않는다.

연주하는지, 연주를 하다보니 또는 특별한 느낌을 조로 표현하고자 하다보니 미세한 음정이 표현된 것인지, 반응보다 조금 높거나 낮은 음들을 느끼기는 하겠지만 이렇듯 수치로 나타낼 수 있을 만큼 항상성이 있는 것인지, 백반연주해도 4분의 1, 4분의 3 등 동일한 음정으로 연주되는 것을 미분음 체계의 연주라고 해야 되는 것은 아닌지 등, 구전 음악의 채보에서 중요한 점은 명인들의 음악에 대한 본디 생각이 어디에 있었던 것인지의 구조를 찾아내고 터득하는 일이 더욱 중요한 것으로 본다.

전통음악의 옛 명인들은 대부분 서양음악의 영향을 받았다고 할 수 없는데, 그럼에도 서양음악의 영향으로 훈련받은 세대가 그 연주를 들었을 때 미세한 음정 때문에 선율구조를 못 알아들지는 않는다. 이는 생물체인 인간들이 만들어 내는 음악이나 음정에 내재되어 있는 보편성과 음악구조의 틀을 이해하기 때문일 터이다.

전통음악에서 미세한 음정은 음 체계 안에 들어가 있는 것이라기보다는 표현의 과정에서 나타나는 표현상의 혹은 시김새적인 음이라고 해야 할 것이다.³⁵⁾

명인들이 선법개념 없이 장단(리듬)만을 가지고 음악행위를 해 왔다면 오늘날 산조 학마탕의 가락이 40분, 70분씩으로 늘어나 있기 어렵다. 산조에 나타나는 가장 많은 양을 차지하는 음 구조는 제면길(미솔라사도레미)인데, 청(key)을 단리한 가락들이 많이 나타나고, 이때 오선악보의 기보에서 조기호를 붙임으로써 본청의 바깥을 더 분명히 드러낼 수 있다. 반악 관소리나 산조의 명인, 명창들이 청 개념을 가지고 있지 않았다면 그 선율은 자칫 지루해졌을 수도 있다. 청의 바깥에 따라서 농현 자리가 달라지고 누르는 음의 줄 자리도 달라지기 때문에 이에 따른 훈련과정이나 긴장감 조성 등이 명인들이 가락을 즐겨했던 음악적 재미였을 터이다.³⁶⁾ 청 바깥을 파악하지 않은 상태에서 산조의 채보는 가능하지 않다.

일러두기 중 “가는 농현, 굵은 농현, 뚱후한 농현, 경쾌한 농현”등 으로 조에 따른 표현의 차이를 드러내고 있다. 이것은 객관성을 갖기가 어려운 표현인 점은 짚어두더라도 산조의 선율을 분석해보면, 이것이 결국 본청이나 길 바깥과 관련되어 선법

35) 백대홍의 표현을 빌리자면 소리의 맑고와 탁함에서 탁함에 가까운 개념이다.

36) 김죽파나 성금연이 늘어놓은 산조가락을 분석해보면, 명인들이 청 바꾸는 재미로 산조를 연주하는 것이 아닌가 하는 생각이 든다.

의 변화를 가져오고 있는데 따른 표현(농현)의 차이인 것을 알 수 있다. 전통음악의 채보에서 특히 민요나 관소리, 산조 등의 채보에서 선법을 고려하지 않은 채 “소리 나는 대로”의 채보”란 사실상 그 음악의 구조적 파악을 포기하고 있는 것이나 다름 없다.

6. 마무리

지금까지 1958년도 북한 교칙본을 필두로 2008년 악보에 이르기까지 채보와 기보, 인식과 그 한계에 대해서 간략히 살펴보았다. 구전음악에서 악보화 되는 과정에 음악의 구조에 대한 이해가 급선무임은 두말할 나위가 없고, 이는 이듬이나 조기호 등을 견정짓는 도구가 될 것이며, 보편성 있는 기보도구가 사용되어야 할 것이다.

이미 대학 교육이 시작된 지 50년이나 넘은 시점에까지 아직도 구전음악의 한계를 벗어나지 못하고 있는 것 같아서 아쉽다. 북한에서 이미 50여 년 전에 터득한 것으로 보이는 구조가 남한에서는 아직도 미로에 있는 것처럼 보인다. 옛 교악보의 전철이 오선악보 기보에서는 많아지지 않기를 바란다.

The Understanding and Limitations of Transcription and Notation in Korean Traditional Music

Kim, Hae Sook*

It is the purpose of this thesis to research the perspectives on and limitations of Korean traditional music transcription and notation. For this research I examined converted manuscripts and transcriptions published during the 1950s in both South and North Korea, such as: transcriptions by *Anhwak* and *Yiwangjik Aakbu* (Royal Court Music Institute of the Yi Dynasty), manuscripts of *Jongmyo Jeryeak* (music of the *Jongmyo Jerye* ritual), *sanjo* manuscripts published by the National Gugak Center (formerly known as the National Center for Korean Traditional Performing Arts), *gayageum* manuals of North Koreans Joeng Nam-hui and Ahn Gi-ok, the *gayageum sanjo* notational system of Kim Yun-deok, *sanjo manuscripts* transcribed by Lee Chae-suk, and more.

The transcriptions of *Anhwak* and *Yiwangjik Aakbu*, with their use of a single flat and duple time, influenced greatly the staff notational system for royal court music. However, this led to misrepresentation of musical form when it was adopted and used in transcriptions of genres with different musical structures. On the other hand, there was a distinction between real tone and notated tone in the 1958 North Korean music manual, which has been compared to the various resulting manuscripts of South Korea.

In conclusion, transcribing music of oral traditions is not a simple conversion

* Korean National University of Arts

process, but a process that must be accompanied by a complete understanding of the musical structure that will aid in the proper transmission of our traditional music.

Key Words: *Anhwak*, *Hwangpungak*, *gayageum* manuals of Joeng Nam-hui and Ahn Gi-ok, *gyemyeongchang* (solfá, solfege), *sigitsejeokin eum* (ornamental-like notes)